

Trouver « la plus grande exactitude » : le portrait dans les *Salons* de Diderot

« Les détails sont soignés et rendus avec la plus grande exactitude [...] » (Diderot 1995b : 56) – c'est par ces termes que Denis Diderot décrit, dans son *Salon de 1769*, le portrait exécuté par Alexandre Roslin qui représente le ministre Henri Bertin. Ces mots du critique, placés dans le titre de notre étude, font allusion à la définition du portrait qui se trouve dans l'article rédigé par Louis de Jaucourt pour l'*Encyclopédie* :

Ouvrage d'un peintre qui imite d'après nature l'image, la figure, la représentation d'une personne en grand, ou en petit. [...] Le principal mérite de ce genre de peinture est l'exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractère et l'air de physionomie des personnes qu'on représente (Diderot et D'Alembert 1751-1780 : 158).

Nous retrouvons dans cette citation l'adjectif « exacte » (au féminin), tout comme dans la citation de Diderot le mot « exactitude ». En effet, à l'instar des théoriciens de l'art du XVII^e siècle – notamment de Roger de Piles –, les théoriciens et critiques d'art du siècle suivant tombent d'accord sur le fait que l'une des exigences les plus importantes à l'égard du genre de portrait est de rendre les personnages représentés « avec la plus grande exactitude ».

L'objectif du présent travail est d'examiner les caractéristiques du portrait en tant que genre pictural et les exigences envers cette catégorie dans les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle, plus particulièrement dans ceux de Diderot. Nous tenterons de répondre aux questions suivantes : que signifie à l'époque la formule « exacte ressemblance » ? Il convient de citer aussi la suite du commentaire de Diderot qui continue d'une manière défavorable à l'égard de Roslin : « mais point d'effet, et sublime [...] ni vérité, ni simplicité ni accord » (Diderot 1995b : 56). Ces propos conduisent à notre question suivante : à part l'exacte représentation du modèle, quels sont les autres critères à considérer dans le cas d'un portrait pour qu'il suscite l'approbation des critiques ?

Pour répondre à ces questions, nous examinerons tout d'abord la place du portrait sur l'échelle de la hiérarchie des genres picturaux. Nous étudierons ensuite quelques écrits théoriques aux XVII^e et XVIII^e siècles en rapport avec ce genre et comparerons, enfin, les idées qui y sont exprimées avec celles de Diderot portant sur ce même sujet.

1. La théorie du portrait au XVII^e siècle

Tout d'abord, nous trouvons important de situer brièvement le portrait dans le contexte artistique sous le règne de Louis XIV¹. Au milieu du XVII^e siècle, la production du portrait connaît une croissance sans précédent. Le Roi Soleil s'aime – et aime encore davantage son image : il subsiste 200 portraits et 700 portraits gravés qui le représentent. Le portrait sert moins à établir sa légitimité qu'à prouver sa supériorité en tant que le plus grand roi de l'histoire de France. Faire un portrait commence à devenir alors à la mode : ces types de tableaux répondent aux exigences tant individuelles qu'intimes à l'époque, ils servent de « souvenir, d'un substitut des visages chers ». On investit le portrait d'un certain contenu spirituel, il est « donc plus qu'une image. Il conjure la mort, apaise les brûlures de l'absence, devient parfois le substitut presque magique de la personne » (Coquery 1997 : 15-22).

En rapport avec la considération théorique du portrait au XVII^e siècle, il convient de mentionner en premier lieu le nom du théoricien de l'art André Félibien. C'est lui qui a codifié le plus précisément la hiérarchie des genres dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture où il a placé les sujets allégoriques et la peinture d'histoire au degré le plus élevé de l'échelle des genres, alors que tous les autres genres étaient rangés comme inférieurs au genre qualifié de noble². Contrairement à la peinture de genre qui n'est pas mentionnée dans cette hiérarchie, le portrait y figure : Félibien fait précisément référence au portraitiste³. Suivant son argumentation, la créature la plus parfaite sur terre est l'homme et, par conséquent, le peintre des figures humaines mérite plus de reconnaissance que ceux qui se spécialisent dans la représentation des objets inanimés :

Cependant [...] un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savantes. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble, il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens [...] (Félibien 1996 : 50-51).

Bien que Félibien place le portrait au-dessus des autres genres mineurs, il prétend que l'artiste qui ne représente qu'une seule figure est inférieur à celui du peintre historique mettant en scène à la fois plusieurs personnages qui exécutent une action. Dans la hiérarchie, le genre du portrait occupe alors la deuxième place après les peintures historiques et allégoriques. L'article consacré au portrait cité plus haut – celui qui était tiré de l'*Encyclopédie* de Diderot est d'Alembert – est également plus précis que les tentatives de définition de la peinture de genre. Contrairement à celles-ci, il est notable

¹ Dans nos études précédentes, nous avons examiné de plus près l'appréciation d'un autre genre mineur, celui de la peinture de genre et sa réception au siècle des Lumières. Voir Prohászka 2007 : 29-35.

² « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] ». (Félibien 1996 : 50-51)

³ Il convient de noter que le champ sémantique de la notion de portrait était relativement vaste à l'époque : « La notion est si étendue qu'elle signifie, dans le langage courant, représentation. "Narcisse voyant son portrait dans l'eau, en devint amoureux, et se noya" ». (Coquery, Bonfait, Brême et alii 1997 : 15)

que les définitions du portrait en tant que genre pictural dans les dictionnaires du XVII^e siècle et ceux du XX^e siècle ne diffèrent pas sensiblement. Pour illustrer ce phénomène, nous citons deux définitions modernes du portrait : « Image d'une personne, faite à l'aide du pinceau, du crayon [...]. Description exacte d'une personne [...] ». » (Gioan, Lemièrre et Colle 1973 : 1246) La définition qui figure dans le *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau est également révélatrice :

Portrait se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie [...] (Souriau 1990).

Les points communs des articles mentionnés sont évidents : ils soulignent que l'une des caractéristiques les plus importantes de ce genre est de représenter de façon ressemblante une personne et de rendre, de cette manière, sa « personnalité intérieure ».

En rapport avec la question de la ressemblance, nous trouvons important d'évoquer brièvement aussi le concept de mimésis puisque les théoriciens de l'époque tombent d'accord sur le fait qu'un peintre de portrait doit rendre fidèlement son modèle. L'origine du terme « mimésis » remonte à l'Antiquité grecque. En tant que notion philosophique, elle a été introduite par Platon dans *La République*, ensuite reprise et développée par Aristote. Sa signification primaire est l'imitation : elle renvoie à l'imitation d'un objet de la réalité, de la manière la plus ressemblante possible. Elle a d'abord été utilisée dans le domaine du théâtre et de la poésie, puis étendue aux beaux-arts. Nous devons cependant noter qu'il s'agit d'un terme polysémique qui ne signifie pas seulement « imitation » mais aussi « représentation ». La réflexion des théoriciens de l'art français de l'époque classique sur le portrait est en effet tributaire de cette double acception du terme.

Sans entrer dans le détail de l'examen de l'histoire du concept de mimésis, nous mentionnons par la suite ses effets sur la réflexion artistique française aux XVII^e et XVIII^e siècles. À cette époque-là, le principe de l'imitation a fait l'objet de nombreux débats en France. La fameuse querelle des Anciens et des Modernes a inspiré beaucoup de théoriciens et artistes dès la fin du XVII^e siècle. L'enjeu de la querelle était de savoir si les écrivains et les artistes doivent s'en tenir à copier les œuvres d'art anciennes ou plutôt imiter directement la nature et en tirer des règles. Les représentants des Anciens (Le Bossu, Boileau, Fénelon) ont proclamé le respect absolu de l'Antiquité : à leur avis, les Grecs et Romains ont créé des œuvres d'art incomparables et exemplaires et doivent être copiés alors par les artistes contemporains. Par contre, les Modernes (Corneille, Molière, Perrault) pensaient que l'art a des règles éternelles, mais aussi des éléments variables liés à une époque donnée, de sorte que l'art ancien ne peut pas constituer un exemple exclusif pour les artistes. Dans le domaine de la littérature où ce débat était le plus virulent, les Anciens ont insisté sur la règle classique de l'unité, tandis que les Modernes jugeaient qu'ils devaient suivre les règles du sens commun (Becq 1994 :199-202).

Mais quel est l'intérêt du concept de la mimésis, de la représentation (exacte) dans le cas de la peinture, et en particulier dans celui du portrait ? Par la suite, nous examinons les différentes opinions des théoriciens d'art français des XVII^e et XVIII^e siècles à ce sujet : nous observons de quelle manière ils trouvent essentielle sa présence sur les portraits. Nous nous intéressons ensuite aux critères qu'ils considèrent comme primordiaux dans ce genre pictural, en comparant leur appréciation du portrait avec leur opinion sur les autres genres picturaux.

Nous avons cité auparavant les propos de Félibien concernant le peintre du portrait. Il estime le plus les peintres historiques qui représentent « de grandes actions [...] comme les poètes » (Félibien 1996 : 51). Félibien réfléchit sur le portrait aussi dans ses *Entretiens* où il prétend que le portraitiste doit bien choisir son sujet à représenter parmi les choses dans la nature qui sont belles ou laides : « il est obligé de faire choix de ce qu'il y a de plus beau ; car encore que les corps naturels lui servent on modèle, néanmoins comme ils ne sont pas tous également beaux, il ne doit considérer que ceux qui sont les plus parfaits » (Félibien 1987 : 128). Il tient beaucoup au choix du sujet d'un tableau qui a, à ses yeux, plus d'importance que la technique de l'exécution. Pour lui, la peinture est comme la littérature : plus une peinture ressemble à un ouvrage dramatique, plus elle plaît au public car elle peut ainsi l'émouvoir : « Ce qui est le plus important à la perfection de la fable ou de l'histoire sont les diverses expressions de joie ou de douleur et toutes les autres passions convenables aux personnes qu'on figure [...] » (Félibien 1996 : 53).

À cette époque-là apparaît pourtant une nouvelle conception concernant la représentation artistique que l'on retrouve également dans les écrits de Félibien. Celle-ci s'inspire entre autres des idées de Descartes formulées dans *La Dioptrique* : selon cette conception, l'artiste a parfois besoin de perfectionner l'image qu'il prétend représenter et qui devient alors d'une plus haute qualité que son modèle. Dans son article portant sur la mimésis, l'historienne de l'art et philosophe Jacqueline Lichtenstein compare ce procédé à l'eucharistie : « le pain et le vin représentent le Christ mais ne lui ressemblent pas » (Lichtenstein 2003). C'est ainsi que Félibien explique cette conception par rapport au portrait :

D'où vient, demande Félibien, qu'un peintre médiocre réussit quelquefois mieux à faire ressembler qu'un très savant homme ? [...] Prenez garde que ce qui paraît souvent ressemblant dans ces portraits médiocres n'est rien moins que cela [...]. Du moment que par quelques signes il se forme dans notre esprit une image qui a du rapport à une chose que nous connaissons, nous croyons aussitôt y trouver une grande ressemblance, quoique, à la bien examiner, il n'y eut souvent une légère idée (Félibien 1987 : 453).

À en croire Félibien, dans les portraits, le fait de ressembler ne signifie pas nécessairement la représentation exacte du modèle sur la toile, comme il est dans la réalité, mais le rendu de ses caractéristiques les plus importantes.

Dans son livre intitulé *Du peintre à l'artiste*, la sociologue de l'art Nathalie Heinich explique dans le cas du portrait que la doctrine académique du XVII^e siècle recourt à « l'impératif classique du "beau choix", du "beau idéal" ou de la "belle nature" » qui demeure pendant longtemps un leitmotiv dans la théorie artistique. Dorénavant, la notion de mimésis « n'équivaut nullement au réalisme, car ce qu'il

s'agit d'« imiter » n'est pas la nature en tant que telle, mais une nature idéalisée ». Cela signifie qu'il faut « dans les portraits [...] augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer, quand cela se peut, sans intérêt de la complaisance », comme l'écrivent le mécène et l'ami de Poussin, Paul Fréart de Chantelou en réfléchissant sur un portrait du roi. L'esthétique académique condamne en tout cas les genres mineurs, tels que la nature morte ou la peinture de genre et n'apprécie pas les peintres flamands à cause de leur « incompetence à l'égard du « beau choix » » et le refus de « l'illusionnisme » dans leur art (Heinich 1993 :161-164). Les propos cités de Chantelou renvoient au fait qu'à cette époque-là, les portraitistes avaient tendance à embellir leurs tableaux : les figures féminines, par exemple, apparaissent souvent comme des déesses antiques et dans les portraits du roi, la représentation guerrière et équestre domine. Cette tendance d'idéalisation a été due, entre d'autres, au fait qu'on exigeait des peintres de montrer non seulement l'apparence physique mais aussi l'esprit du modèle représenté, « la belle apparence étant considérée comme signe d'une belle âme » (Coquery 1997 : 15-22).

Au début du XVII^e siècle, Roger de Piles, l'autre théoricien de l'art déterminant à côté de Félibien, s'occupe, dans le chapitre intitulé « Sur la manière de faire les portraits » de son *Cours de Peinture par principes* (1708), du genre du portrait où il détermine les critères nécessaires pour un portrait parfait. Il considère comme essentiel dans ce genre pictural que le peintre rende les propriétés extérieures du modèle dans les moindres détails et de la manière la plus avantageuse possible. Il tient à l'importance de l'imitation dans le portrait, en écrivant que « [si] la peinture est une imitation de la nature, elle l'est doublement à l'égard du portrait qui ne représente pas seulement un homme en général, mais un tel homme en particulier qui soit distingué de tous les autres ». Il pense qu'en dehors de l'« l'extrême ressemblance » au modèle, le peintre portraitiste doit également veiller à rendre les traits distinctifs de celui-ci. En outre, le portrait doit clairement exprimer le caractère des figures représentées qui sont censées exécuter « l'action la plus convenable à leur tempérament et à leur état, comme si elles voulaient instruire le spectateur de ce qu'elles sont en effet » (Piles 1989 : 136). Concernant l'embellissement, Piles distingue le cas des femmes et des jeunes hommes dont le peintre peut corriger les légers défauts, alors qu'il doit respecter, dans le cas des héros, la plus grande exactitude dans la représentation de leurs traits de visage (Piles 1989 : 132).

2. Changements dans la conception du portrait au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, des changements sont survenus dans l'appréciation du portrait que nous passerons en revue par la suite, sur la base des écrits des théoriciens majeurs de l'époque. L'abbé Jean-Baptiste Du Bos, auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), n'estime pas beaucoup les genres mineurs. L'expression des

passions étant pour lui l'élément capital dans les toiles, il est peu frappant de voir qu'il accorde peu d'attention aux portraits et ne s'occupe guère de l'exigence de la ressemblance : il mentionne seulement que les portraits doivent représenter des visages bien connus, comme par exemple ceux que l'on peut voir sur les médailles. Il apprécie davantage les portraits qui mettent l'accent sur les caractéristiques spécifiques de leur modèle que ceux qui montrent un homme en général : « Par exemple, un portrait est un tableau assez indifférent pour ceux qui ne connaissent pas la personne qu'il représente ; mais ce portrait est un tableau précieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait » (Du Bos 1993 : 26). À son opinion, le spectateur doit connaître l'original du portrait pour trouver intéressante son imitation car, dans le cas contraire, le tableau risque de devenir indifférent à ses yeux⁴.

Si La Font de Saint-Yenne, considéré comme le fondateur de la critique d'art en France, déprécie le genre du portrait, il peut paraître surprenant qu'il en écrive relativement beaucoup dans ses ouvrages critiques. Sans exploiter de manière détaillée ses écrits en rapport avec ce genre pictural, nous en relevons les idées les plus importantes qui sont nécessaires pour une meilleure compréhension de notre sujet. Pour La Font également, sur les toiles représentant des visages, « la ressemblance exacte » joue un rôle important. En dehors de l'imitation fidèle de la nature, il insiste sur l'observation scrupuleuse du modèle et la nécessité pour le peintre de saisir les nuances fines et délicates qui animent le visage (La Font 1970 : 149-150). Il estime davantage les peintures d'histoire, auxquelles il compare souvent les portraits dans ses écrits. Il regrette que le portrait soit le genre pictural le plus en vogue de son temps dont il attribue les causes à la mode et à l'amour-propre des gens (La Font 1970 : 104). À son avis, le genre du portrait n'est pas assez digne de l'intérêt du public : il déplore l'abondance des portraits exposés aux Salons qui montrent des visages indifférents et peu connus. En voyant les portraits de Chardin exposés au Salon de 1746, le critique loue l'exécution fidèle du peintre – et le fait que l'artiste parvient à rendre intéressantes les actions de la vie qui sont sans intérêt –, tout en méprisant son choix du sujet (Kovács 2004 : 76-77) :

On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, & singulièrement naïf, certains momens dans les actions de la vie nullement intéressans, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, & dont quelques-uns n'étoient dignes ni du choix de l'auteur, ni des beautés qu'on y admire : ils lui ont fait cependant une réputation jusques dans le pays étranger (La Font 1970 : 109-110).

3. Le portrait dans les écrits de Diderot

Après avoir parcouru les opinions des théoriciens d'art les plus importants de l'époque classique à l'égard du portrait, nous passons à présent à celle de Diderot. C'est en effet Diderot qui élève la critique d'art à un niveau littéraire avec ses *Salons* où il aborde le genre du portrait autrement que ses prédécesseurs. Nous avons vu que la doctrine

⁴ « Enfin, la vraisemblance poétique demande que le peintre donne à ses personnages leur air de tête connu, soit que cet air de tête nous ait été transmis par des médailles, des statues ou par des portraits [...] les peintres et les sculpteurs sont tombés d'accord par une convention tacite de le représenter avec un certain air de tête et un certain taille qui sont devenus propres à ce saint [saint Pierre] » (Du Bos 1993 : 89).

académique plaçait au sommet de la hiérarchie des genres la peinture d'histoire et considérait le portrait comme un genre mineur car, selon les académiciens, ce genre ne demande pas, de la part du peintre, le recours à son imagination et il ne comporte pas de passions. Les écrivains d'art, dont nous avons passé en revue les théories, louent dans ce genre seulement la ressemblance fidèle au modèle ainsi que l'exécution bien réussie, tout en affirmant que ces peintures ne doivent représenter que des personnes de condition élevée et bien connues.

Diderot, quant à lui, s'attache également à cette hiérarchie ; pour lui aussi, l'importance du choix du sujet est primordiale. Pourtant, dans ses critiques, il tend à abolir les frontières de cette hiérarchie lorsqu'il pose que grâce à l'expression des passions, même les toiles appartenant aux genres mineurs – avant tout les scènes de genre mettant en scène une action quotidienne – peuvent s'élever au rang de la peinture d'histoire (Kovács 2004 : 148). Dans les critiques d'art du philosophe, le concept de la mimésis joue certainement un rôle important, mais Diderot le dote d'une signification différente de celle qui lui a été attribuée par Platon. Imiter la nature en peinture signifie pour lui que le peintre doit imiter l'« activité » de la nature. Le naturel dans les peintures n'équivaut pas au simple rendu de ce que l'homme voit. Chez Diderot, la mimésis a dès lors une forme limitée, au sens où le philosophe considère que la peinture est la reproduction, le redoublement, la copie de ce qui est déjà donné et formé. La peinture ne représente pas alors la nature, mais elle crée l'impression du naturel (Clark 2008 : 110). Par la visualisation d'un instant, celui-ci devient une configuration, la représentation d'un moment d'une activité (Clark 2008 : 108). Annie Becq, spécialiste de la philosophie de l'art de l'époque classique, explique ainsi ce phénomène :

[...] c'est l'imitation de la Nature qui subvertit la notion traditionnelle de l'imitation, en ouvrant sur la possibilité de concevoir l'activité de l'artiste comme création d'objets où se manifeste l'activité humaine. L'œuvre d'art sera cet objet particulièrement apte à manifester l'action [...] (Becq 1994 : 642).

Dans la suite, nous examinerons comment cette conception de Diderot en rapport avec l'imitation de la nature se reflète dans ses commentaires sur des portraits de ses *Salons*⁵.

Avant d'examiner ses critiques concrètes, nous trouvons important de présenter brièvement les idées du philosophe concernant ce genre en général. Dans ses *Essais sur la peinture* de 1765, Diderot s'adresse en ces termes à un peintre d'histoire : « Savez vous pourquoi, nous autres peintres d'histoires nous ne faisons pas le portrait ? C'est que cela est trop difficile » (Diderot 2007 : 65). Ces propos attestent le statut incertain du portrait dans la réflexion du philosophe. Comme ses prédécesseurs théoriciens de l'art, il considère lui aussi la peinture d'histoire comme le genre pictural le plus noble, mais il tend à hausser les genres mineurs à un plus haut niveau dans ses critiques, en les appréciant parfois davantage qu'une peinture

⁵ Les *Salons* sont les comptes rendus des expositions publiques, organisées tous les deux ans, entre 1759 et 1783, par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture dans le Salon carré du Louvre. C'est à la demande de Frédéric Melchior Grimm que Diderot rédige ses comptes rendus appelés *Salons* qui sont diffusés dans le journal de Grimm, *La Correspondance Littéraire* (Lavezzi 2009 : 9).

d'histoire (Clark 2008 : 113). S'il n'estime pas le portrait en lui-même, il propose des moyens de rapprocher ce genre de la peinture d'histoire, notamment par la présence d'une action susceptible d'animer le portrait.⁶ Dans les toiles montrant des visages, à côté de la ressemblance, Diderot réclame encore la nécessité d'une action :

Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans compositions, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser, il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance (Diderot 2007 :193-194).

Mais le portrait montrant une action ne serait-il pas une peinture d'histoire ? Dans les écrits de Diderot, on peut souvent retrouver des paradoxes et des contradictions entre ses pensées. En ce qui concerne le concept du modèle à représenter et le choix parmi les éléments de la nature, le philosophe incite les artistes à choisir ce qu'ils y trouvent convenable à peindre. Dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*, il illustre cette idée par l'exemple d'un vieux chêne qui se trouve près d'une maison. L'artiste qui a l'intention de peindre la maison a beau le trouver idéal si le propriétaire de la maison le juge laid et veut le couper. Diderot affirme à ce propos que l'artiste a la liberté de représenter ou de ne pas représenter l'arbre, c'est son choix (Gaillard 2008 : 46). Il déclare dans le *Salon de 1767* : « [Dans l'art] il y a toujours un peu de mensonge, et que ce mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée, laisse à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres » (Diderot 1995a : 284). Pourtant, dans le même *Salon*, il revendique la « ressemblance exacte » dans le cas des portraits : « Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement la nature comme elle est [...] » (Diderot 1995a : 68). Cette déclaration est la conclusion de sa discussion avec un peintre qui, en peignant un portrait, imagine les plus belles femmes qu'il a déjà vues, choisit leurs plus belles parties et en forme une figure idéale qu'il représente sur son tableau. Diderot lui adresse pourtant ce reproche : « quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être » (Diderot 1995a : 67). Cette méthode, à savoir celle de l'idéalisation du modèle, est enseignée à l'Académie où les élèves doivent constamment corriger les formes « imparfaites » de la nature : « L'élève doit conjurer le modèle qu'il a sous les yeux avec les modèles qu'il a étudiés et le résultat ne sera qu'une contre-façon embellie de la nature et non la nature elle-même », écrit Ana Fernandes en comparant l'esthétique de Diderot en rapport avec l'imitation et la doctrine académique. Elle souligne également que « Diderot exige non seulement la vérité dans l'art de peindre un personnage mais encore dans la façon de rendre son attitude » (Fernandes 2014).

En 1767, le portraitiste Michel Vanloo expose au Salon un portrait de Diderot. Celui-ci entretient des liens d'amitié avec le peintre et reçoit le portrait comme cadeau de l'artiste. Nous examinons le compte rendu de Diderot sur son propre portrait car nous pensons que l'opinion de l'écrivain peut aboutir à des conclusions intéressantes. La peinture représente Diderot dans une situation intime : il ne porte pas de perruque,

⁶ « Néanmoins si le portrait n'est que portrait, s'il ne cherche que la ressemblance, mérite passer puisqu'il disparaît avec son modèle, il n'a guère d'intérêt. » (Cammagré, Talon-Hugon 2007 : 123).

malgré le fait qu'à cette époque-là l'écrivain, âgé de 54 ans, la porte en général, comme il le note dans son commentaire⁷. Le Diderot de la toile de Vanloo est en train de travailler, il est montré dans son bureau et tous ses attributs nécessaires sont représentés : une plume, un encrier, les pages déjà rédigées et les feuilles encore vides. Tout au long de sa description, Diderot parle avec humour de son portrait. Il considère que son portrait peint par Vanloo ne lui ressemble guère. Il en écrit ainsi, à la troisième personne :

On le voit de face. Il a la tête nue. Son toupet gris avec sa mignardise lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable. La position, d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. [...] Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce mignon, efféminé, vieux coquet-là ? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là (Diderot 1995a : 81-82).

Diderot n'est visiblement pas content de son propre portrait, il énumère plusieurs causes pourquoi le tableau ne lui plaît pas : il critique l'exécution de la tête, des yeux, de la bouche, bref, presque tout. En plus, il trouve que l'image le représente trop jeune. Vers la fin de sa description, il compare, toujours avec le même humour, le portrait de Vanloo avec une autre peinture qui le représente : « Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garant, qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garant, me voit. [...] [il] m'immortalise. » Le critique tire la conclusion que peindre son portrait pour Vanloo était une « tâche [...] beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait » (Diderot 1995a : 83).⁸

Diderot s'exprime pourtant d'une manière différente d'un autre portrait de Vanloo, représentant Étienne François, le duc de Choiseul, en 1767 : « C'est la nature et la vérité même » (Diderot 1995a : 80). Bien qu'il critique parfois les œuvres du peintre, Diderot pense, en tout cas, que « Michel Vanloo est vraiment un artiste. [...] Son talent s'étend en raison de la grandeur de son cadre » (Diderot 1995a : 86).

Un autre peintre portraitiste bien apprécié par le philosophe est Jean-Baptiste Greuze dont Diderot vante aussi – et avant tout – les scènes de genre. Devant l'un des portraits du peintre, notamment celui de M. Wille en 1765, il s'exclame ainsi : « Très beau portrait. [...] Quelles vérités et variétés de tons ! et le velours, et le jabot et les manchettes d'une exécution ! » (Diderot 1984 : 192). Diderot s'enthousiasme pour ce portrait de Greuze qui donne à voir le graveur Johann-Georg Wille « dans la plus exacte vérité ». Par contre, devant le portrait de Claude-Henri Watelet, le critique d'art est plutôt laconique : « Il est terme, il a l'air d'être imbu, il est maussade. C'est l'homme ; retournez la toile » (Diderot 1984 : 189).

Diderot loue la toile de Greuze représentant sa femme, Madame Greuze enceinte en 1763. Il « jure que ce portrait est un chef-œuvre » (Diderot 2007 : 240). Geneviève Cammagre et Aurélia Gaillard, en examinant ce compte rendu de Diderot,

⁷ « Il peut dire à ceux qui ne le reconnaissent pas, comme le fermier de l'opéra-comique, c'est qu'il ne m'a jamais vu sans perruque. » (Diderot 1995a : 81)

⁸ Voir Gauthier 1996 : 15-21.

soulignent que « l’admiration de Diderot n’est pas seulement esthétique à l’égard d’un tableau vrai qui montre la nature “qui ne fait rien de laid”, elle est aussi éthique : M^{me} Greuze a le caractère d’une femme qui “sent la dignité, le péril et l’importance de son état” » (Cammagre, Gaillard 2007 : 126). Dans leur article, ils soulignent que le beau – et la beauté – ne signifient pas pour Diderot toujours ce que le lecteur pense. Le beau dans les toiles peut renvoyer, aux yeux du critique d’art, à une exécution satisfaisante aussi bien qu’à la dignité du sujet. En plus, « il sait voir, mais il défend une autre beauté que celle des jolis visages séducteurs ». Si nous regardons les portraits que le philosophe aime, et lisons aussi ses commentaires à leurs propos, nous voyons que la vérité et la ressemblance, même cruelles, l’emportent toujours sur l’idéalisation du modèle (Cammagre, Talon-Hugon 2007 :126).

En guise de conclusion, nous répondons à notre question posée plus haut. Nous avons vu que pour la plupart des théoriciens d’art, l’exigence majeure envers le genre du portrait était avant tout « la ressemblance exacte » entre le modèle et le tableau qui le représente. Dans le cas de Diderot, à ce critère s’ajoute encore la présence de l’action, mais cela n’est pas suffisant non plus. Le philosophe exige notamment des toiles représentant des figures humaines, plus particulièrement des portraits qu’ils montrent, à côté de la ressemblance « physiologique », également la ressemblance « psychologique », critère auquel, parmi les peintres de son temps, les tableaux de La Tour correspondent sans doute le plus parfaitement mais l’étude de leurs commentaires par Diderot et d’autres critiques contemporains demanderait de plus amples études et pourrait faire l’objet d’un autre article (Pety 2003 : 335).

UNIVERSITÉ DE SZEGED
doctorante en littérature française
proerzs@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

DIDEROT, Denis (1995a). *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis (1995b). *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis (2007). *Essais sur la peinture. Les Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann.

DU BOS, abbé Jean-Baptiste (1993 [1719]). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-arts.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres. Mis en ordre et publié par Diderot et par d'Alembert (1751-1780), Paris : Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand. [En ligne], URL : http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.97:149:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE. Page consultée le 04/03/2019.

FÉLIBIEN, André (1987). *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, Paris : Société d'Édition, « Les Belles Lettres ».

FÉLIBIEN, André (1996). « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, édition par Alain Mérot, Paris : ENSB-A.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne (1970 [1747]). *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Genève : Slatkine.

PILES, Roger (1989 [1708]). *Cours de peintures par principes*, Paris : Gallimard.

Littérature critique :

BECQ, Annie (1994). *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice : 1680-1814*, Paris : Édition Albin Michel.

CAMAGRE, Geneviève, TALON-HUGON, Carole (2007). *Diderot, l'expérience de l'art : Salon de 1759, 1761, 1763 et Essais sur la peinture*, Paris : Presses Universitaires de France.

CLARK, Andrew Herrick (2008). *Diderot's Part Aesthetics and Physiology*, Ashgate: Burlington.

COQUERY, Emmanuel, BONFAIT, Olivier, BRÊME et alii (1997). *Visages du Grand Siècles. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Nantes :

Coédition Musées des Beaux-arts, Toulouse : Musées des Augustins, Somogy éditions d'art.

FERNANDES, Ana (2014). « Les Salons de Diderot : une chronique de la création artistique », *Carnets, Revue Électronique d'Études Françaises, deuxième série*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/carnets/1295>. Page consultée le 06/03/2019.

GAILLARD, Aurélia (2007). « Pour décrire un Salon » : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

GAUDREAU, André (1989). « Mimésis et Diègèsis chez Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 94, n°1, p.79-92. [En ligne], URL : www.jstore.org/stable/. Page consultée le 04/03/2019.

GAUTHIER, Gérald (1996). « Diderot et son propre portrait », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 21, p. 15-21. [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1996_num_21_1_1342. Page consultée le 04/03/2019.

GIOAN, Pierre, LEMIERRE, Alain, COLLE, Pierre (1973). *Dictionnaire Usuel Quillet Flammarion par le texte et par l'image*, Paris : Quillet-Flammarion.

HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Édition de Minuit.

KOVÁCS, Katalin (2004). *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest: Eötvös József.

LAVEZZI, Élisabeth (2009). *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris : Hermann.

LICHTESTEIN, Jacqueline, DECULTOT, Élisabeth (2003). « Mimésis », in *Dictionnaire Le Robert*, Paris : Le Seuil, [En ligne] URL : http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/MIMESIS.HTM. Page consultée le 06/03/2019.

PETY, Dominique (2003). *Les Goncourt et la collection : De l'objet d'art à l'art de décrire*, Genève : Librairie Droz.

PROHÁSZKA, Erzsébet (2007). « La scène de genre chez Greuze et chez Chardin », in *Acta Romanica Tomus XXV. Acta Iuvenum*, « Lignes de fuite », Szeged : JATE Press. p. 73-79.

SOURIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, *Dossier Pédagogique le portrait*, [En ligne] URL : <http://classes.bnf.fr/portrait/artport/index.htm>. Page consultée le 03/05/2019.

TATARKIEWICZ, Władisław (2000). *Az esztétika alapfogalmai*, Budapest : Kossuth.